

EL TEMA DE LA PICARESCA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

El Siglo de Oro de la pintura española no coincide exactamente con el Siglo de Oro de la literatura, aunque sí coinciden muchas de sus figuras más importantes.

En lo que nos interesa ahora, que es el tema de la picaresca, hay que señalar, primero, que la novela picaresca había alcanzado ya pleno desarrollo cuando empezaron a aparecer en la pintura los primeros temas que pudiéramos llamar picarescos.

Así, mientras se leen las primeras ediciones del *Lazarillo* y del *Guzmán de Alfarache*, todavía en el siglo xvi, no puede hablarse realmente de temas afines en la pintura española.

Antes de entrar en materia es preciso recordar que este desajuste entre pintura y literatura, aun partiendo de un mismo punto de interés, se debe a diversas razones, que imprimían, ya desde origen, una trayectoria diferente a la pintura.

El distinto papel de autor y cliente en la gestación de una obra literaria y una pictórica —encargo del cuadro con tema determinado y no raramente con detalla de colores, forma e incluso modelo— condicionaba más al pintor que al escritor en la expresión de sus ideas. Bastará para confirmar ésto la lucha que mantuvieron los pintores, en el siglo xvii, para defender la liberalidad de la pintura, esto es, por suprimir el carácter artesanal que se le daba, asunto ligado, naturalmente, al pago de la alcabala, pero también a la estimación de su propio trabajo.

Es importante también la difusión más limitada de la pintura, que hacía que el éxito de una obra no produjese iguales resultados a un pintor que a un escritor y, naturalmente, que fueran distintas las posibilidades de mercado.

El tema picaresco en la pintura se inserta dentro de la llamada pintura de género, una de las variedades de la pintura de tema profano.

¿Qué desarrollo alcanzó en España esta clase de pintura?



1.— *Joven mendigo*, Murillo, Museo del Louvre, París.

Aquí, como en la mayoría de los países católicos —aunque más acentuado en España— los encargos de la pintura procedían de dos estamentos: nobleza y clero, y se concretaban en dos clases de obras: pintura religiosa y retratos, principalmente.

La mayor o menor inquietud intelectual de estos estamentos y la mayor o menor abundancia de círculos eruditos o burgueses influían directamente en el desarrollo de los temas profanos. Piénsese, por ejemplo, el aspecto global tan distinto que presentaban la pintura holandesa, florentina o española en una misma época.

Esta situación condicionaba fuertemente el carácter global de la obra de un artista, que, muy raramente, podía dedicarse a hacer obras de gusto personal; aunque el condicionamiento no era absoluto, como lo demuestra el hecho de que, variadas las circunstancias personales —en el caso de Velázquez, pintor y amigo del rey—, o sociales —en el caso de Ribera, que vivía en Italia, o en el de Murillo, coincidente con una pequeña burguesía sevillana y con un círculo de comerciantes holandeses y flamencos—, la pintura profana se diese con características y calidad similares al resto de los países.

Pero, especificando dentro de la pintura profana, para centrarnos en el tema picaresco, veamos cuáles son los géneros que pueden servir para nuestro análisis.

En una agrupación ideal de la pintura de género —que no pretende ser estadística, sino simplemente representativa de las variedades—, veríamos que lo más abundante son temas de niños o muchachos, en escenas de juego, diversión o descanso; seguirían las escenas de taberna, mesón, riña, etc. Después un grupo numeroso representaría a viejas, mendigos, ciegos o personas de oficios igualmente callejeros. Finalmente, irían temas más difíciles de agrupar, representando momentos de la vida cotidiana de una persona cualquiera.

Por artistas, los ejemplos más numerosos corresponderían a Murillo, seguido de Velázquez, los agrupados bajo el nombre de Puga, Ribera, Núñez de Villavicencio y luego Mazo, March, Herrera el Viejo, Orrente, etc.

¿Responden estos ejemplos a lo que pudiéramos llamar pintura picaresca?

Para Gaya Nuño¹, un gran sector de la pintura de género representa, en efecto, el tema picaresco, al igual que la literatura, como dos movimientos paralelos, aunque no dependientes.

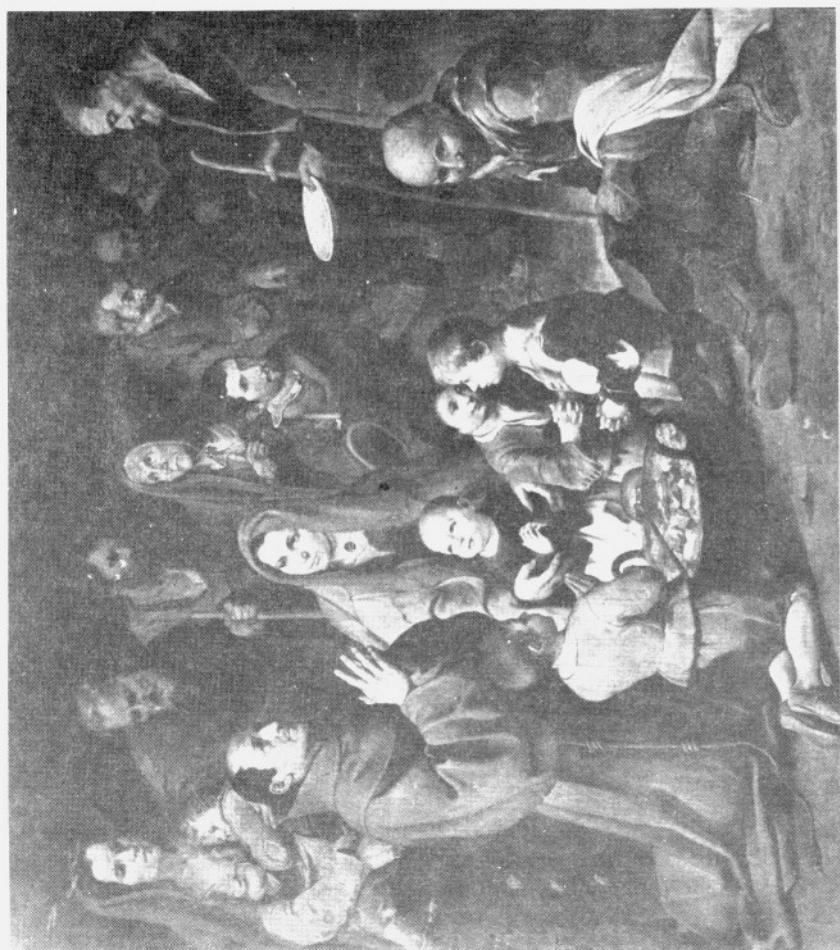
Sobre los numerosos ejemplos de Murillo hay distintas opiniones.

Para Mayer², lo que el pintor expresaba era la alegría infantil, simplemente. Fisher piensa que Murillo retrataba la gente pobre de su ciudad, haciendo de la dura realidad de la vida algo soportable³. Para Angulo, el tema sufriría un cambio de enfoque a lo largo de su

¹ ANTONIO GAYA NUÑO, «Peinture picaresque», en *L'Oeil*, diciembre 1961, pp. 53-60.

² AUGUST L. MAYER, *Murillo. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart-Berlin, 1913.

³ DOROTHEA J. FISHER, «Murillo as genre painting. Summary of Thesis», en *Marsyas*, VI, 1950-1953, p. 81.



2.— *San Diego y los pobres*, Murillo, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



3.— *Muchachas en la ventana*, Murillo, National Gallery, Washington



4.— *Niño cojo*, Ribera, Museo del Louvre, París

obra, pasando desde «una actitud pesimista contemplando la infancia abandonada que trata de librarse de sus miserias» hasta llegar a representar «temas infantiles intrascendentes... matizados a veces por la nota picaresca del juego»⁴. Finalmente, para Lafuente Ferrarí, Murillo haría en esta pintura: «en su mayor parte, auténticas estampas de picaresca, niños mendigos, pilluelos que juegan a los dados, muchachuelos que saborean fruta, hurtada acaso. Sobre estas figuras del hampa infantil se derrama la bondadosa simpatía de Murillo»⁵.

Ahora bien, ¿qué opinión merecía este género a los contemporáneos?

Para contestar a estas preguntas veremos primero la opinión autorizada de un pintor y escritor de la primera mitad del siglo XVII: Vicente Carducho. Este artista, nacido en Italia, vivió desde pequeño en España, donde se formó y llevó a cabo toda su obra; fue pintor del rey, y entre sus obras más famosas se encuentran la serie de cartujos para el Paular, algunos de ellos hoy en el museo del Prado, la serie del Sagrario, de la catedral de Toledo, y otras muchas.

Carducho, además de pintor, escribió un tratado de pintura en forma de diálogos entre maestro y discípulo. El libro, *Diálogos de la Pintura*, fue impreso en 1633. En él, Carducho nos dice, a propósito de la estimación de la pintura: «y no tienen poca culpa [de la decadencia del arte] los artifices que poco han sabido, ó poco se han estimado, abatiendo el generoso Arte á conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, y otros de borrachos, otros de fulleros tahures, y cosas semejantes, sin más ingenio, ni más asunto, de habersele antojado al Pintor retratar cuatro pícaros descompuestos, y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mimo Arte, y poca reputación del Artífice»⁶.

Este párrafo, sustanciosísimo, nos explica no solamente la opinión que merecía la pintura de género, sino también lo que se entendía por pícaro.

Según esta opinión, el pícaro sería similar al borracho, jugador y demás «gente de mal vivir», es decir, que el tema picaresco en la pintura se hallaría representado justamente en la llamada pintura de género.

Naturalmente, aquí salta a la vista en seguida la diferencia que hay entre este concepto de pícaro y el expresado en la novela.

¿Quiere decir esto que la pintura se interesó solamente por el aspecto superficial de la vida del pícaro?, o bien ¿que nacida esta pintura en época tardía se corresponde más bien con las novelas picarescas que siguiendo la moda, simplemente por el éxito de las primeras, repiten sin más un cierto cliché de pícaro? Esto queda para la conclusión particular de cada uno al final de esta lectura.

⁴ DIEGO ANGULO INIGUEZ, *Pintura del siglo XVII*, Madrid, 1971, p. 363.

⁵ ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *Breve Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1953, p. 346.

⁶ VICENTE CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1865, p. 253.



5.— *Niños comiendo fruta*, Murillo, Alte Pinakothek, Munich

Sobre la opinión que merecía la pintura de género tenemos otros testimonios que confirman el de Carducho.

El género ni servía para ensalzar el arte ni para engrandecer al artista, objetivos que sí se alcanzaban, por el contrario, con las grandes pinturas religiosas, que, expuestas públicamente en las iglesias, pregonaban la calidad del artista que sabía interpretar con claridad y belleza y comunicar con sencillez aquellos conceptos y personajes que, a los ojos de la época, eran de rango superior y afectaban a lo verdaderamente importante, según la ideología dominante. ¿Qué interés podía tener, pues, el representar aquellos personajes y escenas que se contemplaban diariamente en las calles y lugares públicos y que se referían únicamente al estamento más pobre e ignorante de la sociedad?

Tal vez explique también esta opinión negativa el lugar que ocupan estas obras en la producción de un artista.

Según la organización del aprendizaje de la pintura, éste había de realizarse en el taller de un maestro, donde el futuro pintor pasaba por una serie de escalones, hasta alcanzar el título de maestro, después del examen del gremio.

Cuando el aprendiz pasaba de ser mero servidor del maestro —modelo de colores, preparador de lienzos, etc.— empezaba a practicar, copiando del natural objetos y personas. Dentro de esta etapa estarían muchas de las obras de género que hoy vemos. Así, por ejemplo, Pacheco nos dice, a propósito del aprendizaje de Velázquez, su yerno, que «tenía cohechado un aldeanillo aprendiz que le servía de modelo en diferentes acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna»⁷.

Naturalmente, esta pintura, que reflejaría después los personajes o las escenas que rodeaban al pintor habitualmente, es la que mejor presenta la vida colectiva de su entorno y se seguirá haciendo siempre que el artista encuentre mercado adecuado para ello.

Este sería el caso de muchas pinturas de género de Velázquez, correspondientes a su primera etapa sevillana.

En otros casos —Ribera y Murillo, por ejemplo— responderían a una demanda del mercado, y por ello se escalonan a lo largo de toda su producción, llegando, en algunos casos, a hacerse famosas y solicitadas.

Esto se acentúa conforme avanza el siglo, y ya en su última etapa la opinión sobre la pintura de género cambia, como lo demuestra su mayor abundancia y también el hecho de que uno de los discípulos de Murillo, Núñez de Villavicencio, presente, precisamente, una de estas obras al rey Carlos II para solicitar su favor.

Así pues, la opinión de los contemporáneos nos autoriza a pensar que el tema picaresco está dentro de la pintura de género, y la producción de los artistas nos autoriza a suponer que el género iría ga-

⁷ FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandeza*, Madrid, 1866, vol. II, p. 135.



6.— *Niños comiendo pastel*, Murillo, Alte Pinakothek, Munich



7.— *Pilluelos con frutas*, Villavicencio, Museo de Ponce (Puerto Rico)



8.— *Niños contando monedas*, Murillo, Alte Pinakothek, Munich

nando adeptos a lo largo del siglo y mejorando la opinión general sobre él.

Una vez sentados estos puntos aclaratorios, nos fijaremos en las obras que conservamos actualmente y que nos harán ver, prácticamente, lo anterior y nos permitirán una opinión más directa sobre el tema.

Antes de pasar a la proyección hay que señalar un aspecto formal muy importante para la comprensión de estas obras. En la etapa y en las pinturas que vamos a ver, priva, sobre todo, lo que se ha llamado «realismo idealizado» de la pintura española, es decir, una visión idealista de la vida y de la sociedad a través de elementos realistas. No ha de chocar, pues, la belleza, la distinción y la serenidad de muchos de los modelos, lo que contrasta fuertemente con la idea del pícaro, sacada de la novela. Esto se verá acentuado al máximo en los ejemplos de Murillo, menos en los de Velázquez y otros pintores, y quedará más próximo al realismo puro en Ribera.

Empezaremos nuestro examen por aquellos aspectos que muestran la condición de vida del futuro pícaro, antes de su ejercicio como tal, aspectos observados y vividos por igual por el escritor y el pintor, aunque no expresados de la misma manera.

Uno de los aspectos comunes a los futuros pícaros es la pobreza de su origen y la contemplación de su propia miseria, tal y como lo expresa Murillo en el *Mendigo despiojándose*, del museo del Louvre, (lámina 1), que parece considerar, abatido, la tristeza de su suerte, en fuerte contraste con la alegría y viveza que Murillo suele imprimir a sus modelos infantiles, como esta *Niña florista*, de la Galería Dulwich.

En el niño anterior, Murillo expresa, quizá de la forma más seria de que él es capaz, el abandono y la pobreza que experimentaban muchos niños, observados por él en la misma ciudad de Sevilla.

La luz, cayendo de pleno sobre la figura del muchacho, hace resaltar su abatimiento, acusado esto por la desnudez y la penumbra de la habitación en que se halla, donde se ha evitado todo objeto accesorio que pueda desviar la atención del espectador hacia lo anecdótico.

Este niño, nacido en la miseria, habitante de una ciudad rica y populosa, contemplaría a diario la legión de mendigos, que, ancianos ya, vivían a expensas de la caridad de señores o religiosos que diariamente repartían alimentos entre los grupos de necesitados, tal y como expresa Murillo en *San Diego y los pobres*, de la Academia de San Fernando (lámina 2), pintura que, bajo el pretexto de un tema religioso, nos muestra la escena cotidiana del reparto de comida en las grandes ciudades españolas, Sevilla en este caso.

Pero una gran ciudad presentaba también, a los ojos del que aprendía en la vida misma, otros espectáculos igualmente aleccionadores para superar el rigor impuesto por el nacimiento.

Así, nuestro futuro pícaro, vería también las ventajas de saber explotar, en beneficio propio, las condiciones dadas por la naturaleza, ya fueran éstas positivas —como en el caso de las *Muchachas en la*



9.— *Concierto*, Velázquez, Staatliche Museen, Berlin



10.— *Familia de mendigos*, Murillo, Colección Bergmann, Monroe (U.S.A.)



11.— *Celestina y su hija en la cárcel*, Escuela de Murillo, Museo del Hermitage, Leningrado

ventana, de Murillo, en la National Gallery de Washington (lámina 3), donde una joven se asoma a la ventana, quizá como apetecible reclamo, mientras la mayor, burlona, se oculta el rostro— ya fueran de carácter negativo —como el famoso *Niño cojo*, de Ribera, en el Louvre (lámina 4)—, en cuyo caso, ciegos, cojos, mancos o deformes vivían de mostrar a los demás sus defectos reales o fingidos.

En el cuadro de Ribera, el pintor nos muestra, sin paliativos, las condiciones deformes del muchacho que pide limosna con una sonrisa inexpresiva y que parece indicar, con el bastón al hombro, que éste le ayuda más en el negocio que en la necesidad.

Nuestro futuro pícaro constataría también las ventajas que reporta el tener fortuna que permita, como en el caso del *Hijo pródigo* y *las cortesanas*, de Murillo, disfrutar de la buena mesa y de la compañía de amigos y bellas mujeres y también el riesgo que comportaba perder la riqueza, ya que, como muestra esta otra escena del *Hijo pródigo rechazado*, de Murillo igualmente, el hasta hace poco feliz y celebrado, puede acabar, una vez perdida la fortuna, a golpes recibidos de sus propias amigas.

Aleccionado así por la vida, este muchacho tal vez viera la necesidad de trabajar en equipo y obtener al menos al alimento necesario, sin preocuparse mucho de su origen, como parecen indicar los cuadros de Murillo en la pinacoteca de Munich, *Niños comiendo fruta* (lámina 5) y *Niños comiendo pastel* (lámina 6), o el de Villavicencio, en el Louvre, *Muchachos comiendos mejillones*, o en Ponce, *Pilluelos con frutas* (lámina 7), o el de Velázquez, en la colección Wellington de Londres, *Muchachos comiendo en una mesilla*; incluso lograría tal vez algún dinero como los *Niños contando monedas*, de Murillo, en Munich (lámina 8).

Pero también necesitaría aprender desde temprano las reglas y, sobre todo, los trucos del juego; así, vemos el entrenamiento de estos niños en los cuadros de Villavicencio, en el Prado, *Niños jugando a los dados* (lámina 9), y de Murillo, en Dulwich, *Niños jugando a las bolas*, y en Munich, *Niños jugando a los dados* (lámina 10).

Su experiencia aumentaría también con aquellos muchachos que, rondando a viejas comerciantes, como la *Vendedora de fruta*, del museo de Oslo, atribuida a Velázquez antiguamente, o a viejas cocineras, como la *Vieja friendo huevos*, de Velázquez, en la National Gallery de Edimburgo (lámina 11), tranquilizaban al menos su estómago, aunque el resultado fuese a veces desconsolador, como en el caso de la *Vieja comiendo*, de Murillo, en la colección Wellington, en que la mujer, comiendo, se oculta ante la señal del muchacho.

Quizá considerara pronto, como Lázaro, que era mejor emplearse con amos de oficios provechosos, tal vez como el *Aguador de Sevilla*, personaje histórico retratado por Velázquez, quien surtiendo de agua a la sedienta Sevilla ganaba buenas monedas.

Pero sin duda alguna, la obra que más aproxima el tema picaresco en pintura y literatura es el famoso *Ciego y lazarillo*, de Ribera, en el museo de Oberlin, en Estados Unidos (lámina 12).



12.— *Niños jugando a los dados*, Villavicencio, Museo del Prado, Madrid



13.— *Niños jugando a los dados*, Murillo. Alte Pinakothek, Munich



14.— *Vieja friendo huevos*, Velázquez, National Galleries of Scotland, Edimburgo

Esta pintura, firmada y fechada por el autor en 1637 ó 38 —la última cifra no está clara— puede responder perfectamente a un conocimiento previo por Ribera de la novela de Lázaro, famosa ya en todas partes en fecha tan tardía. El cuadro sería así la interpretación pictórica y el homenaje, tal vez, a un argumento célebre. Aunque tampoco hay que descartar la posible independencia del tema pictórico con respecto a la novela, pues ciegos y lazarrillos eran personajes habituales en la vida del siglo XVII.

En la pintura de Ribera, sólo tres cosas van a retener nuestra atención, subrayadas por la luz tenebrista de la obra, la cabeza del viejo ciego, la del joven lazarrillo y el cartel que sostiene el ciego.

El viejo, apoyado sobre el lazarrillo y sujetándolo al mismo tiempo, pide limosna con su mano derecha, donde puede verse un cartel con la frase «dies illa», fragmento del «Dies irae», que nos recuerda inmediatamente las famosas rogativas que formaban el repertorio del amo de Lázaro y que manejadas con astucia proporcionaban el sustento a ambos.

El rostro del ciego, interpretado con realismo, muestra no sólo la ceguera absoluta del anciano, sino también la inteligencia y resolución de su carácter, corroborado esto por la actitud firme de su mano izquierda.

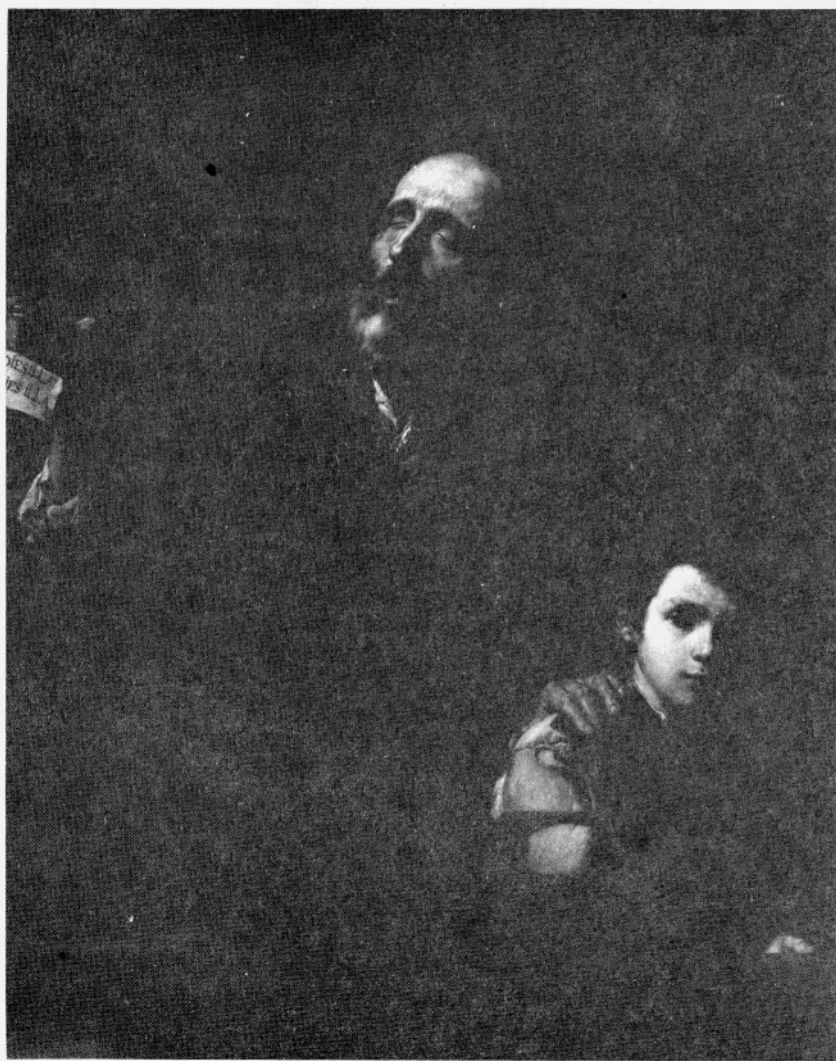
El lazarrillo, niño aún, está interpretado, sin embargo, con una cierta idealización, no muy corriente en Ribera, como si quisiera indicar su inocencia primera, no resuelto aún a aprovechar las circunstancias contra su astuto amo.

De este mismo tema hay otra pintura en la colección Czernin, de Salzburgo, atribuida, durante mucho tiempo, a Herrera el Viejo y en la cual el lazarrillo aparece como un muchacho de más edad y el viejo con una zanfonia en las manos, método éste, el más tradicional, de ganarse la vida los ciegos.

La pintura nos muestra también otros oficios que podía tener el pícaro, tales como formar parte de una compañía de *Músicos ambulantes*, que, como muestra Velázquez en el cuadro del museo de Berlín (lámina 13), o Villavicencio, en el de Baltimore, recorrían las villas y ciudades españolas tratando de alegrar los festejos del vecindario y obtener la mayor ganancia posible.

Otra de las posibilidades que se ofrecían a nuestro personaje era formar parte de los grupos de cómicos que, desharrapados y con poco equipaje, montaban sus espectáculos al aire libre, sin diferenciarse tal vez mucho de esta *Familia de Mendigos*, de Murillo, de la colección Bergmann, en Monroe (Estados Unidos) (lámina 14), o la de la antigua Colección Real de Bucarest.

Tras los años de aprendizaje y de ejercicio de la picaresca, varias podían ser las conclusiones a su oficio, una de ellas, la resignación con su papel en la vida, tal parece indicar el *Viejo mendigo*, de la colección Cook, de Richmond, de Ribera, o el de la colección Derby, de Londres. Otro final podía ser la integración en el mundo del hampa, como muestra *Celestina y su hija en la cárcel*, lienzo de la escue-



15.— *Ciego y lazarillo*, Ribera. Allen Art Museum, Oberlin (Ohio), U.S.A.



16.— *El sueño del caballero*, Pereda, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

la de Murillo, hoy en el museo de Leningrado (lámina 15). O quizá una tercera solución, tema favorito de la pintura española en este siglo, sería la reflexión sobre la vanidad de las cosas mundanas y la igualdad ante la muerte, tal como indica el *Sueño del caballero*, de Pereda, en la Academia de San Fernando de Madrid (lámina 16), y las numerosas *Vanitas* y *Postrimerías* de Valdés Leal.

Esta sería la visión que la pintura española del Siglo de Oro podría darnos de la picaresca.

¿Coincide esta visión con la expresada en la novela?

La literatura y la pintura no siguieron caminos idénticos en el siglo xvii, y la influencia directa de una en otra es limitada; aun en el caso visto anteriormente, del *Lazarillo*, de Ribera, sería problemático hablar de una identificación intencionada con el *Lazarillo de Tormes*.

La literatura trató el tema intencionadamente, con sentido crítico y realismo, haciendo del pícaro una creación genial. La pintura lo trató de soslayo y con timidez, sin conceder al pícaro el protagonismo merecido. Pero ambas, al interpretar por igual el mundo del Siglo de Oro, reflejaron una misma sociedad y expresaron, a su manera, el ambiente y la persona del pícaro.